

Публикуемым трудом профессора С. С. Скребкова (1905—1967) советское музыкознание делает крупный шаг в изучении историко-стилистических процессов в европейской музыке последнего тысячелетия. За двадцать с лишним лет, прошедших после выхода книги «Интонация» Б. В. Асафьева, у нас не было еще работы, где рассматривался бы столь же обширный музыкальный материал на основе единой концепции. Смена музыкальных стилей предстает в исследовании С. С. Скребкова как закономерный и логически обусловленный музыкальноисторический процесс. С удивительной последовательностью автор прослеживает его, опираясь на непосредственные данные самого музыкального искусства. Они концентрируются в определенных музыкальнотеоретических положениях. Монистичность концепции С. С. Скребкова не знает отступлений. Понятно, что для нее должны были быть взяты самые общие, стержневые факторы, сохраняющие, несмотря на постоянные перемены, свое значение на тысячелетнем пути европейской музыки. Такими принципами явились:

а) признание т е м а т и з м а обязательным условием, без которого не может складываться и развиваться произведение подлинного искусства;

б) необходимость анализа музыкального языка, прежде всего — ладовых и фактурных форм, присущих любому музыкальному произведению и отвечающих специфике его стиля;

в) рассмотрение интонационных процессов, кристаллизующихся в композиционных структурах, которые меняют свой облик вместе со стилистической эволюцией, но стабилизирующихся как фактор бытия всякого произведения.

Может показаться, что в установлении этих принципов автор не оригинален. Однако сила концепции С. С. Скребкова заключается именно в том, что он берет за основу общепризнанное и дает ему очень широкое и самобытное истолкование, вовлекая материал из различных музыкальных эпох и стилей.

Каждая эпоха, рождающая определенный стиль, выдвигает, по

мнению С. С. Скребкова, господствующий принцип объединения музыкального материала, находящий свое проявление в тематизме, музыкальном языке и структуре. Такими принципами последовательно были: оstinatность, переменность, централизующее единство. Каждый последующий включает в себя предыдущее, отражая не только возрастающую сложность форм, но и их преемственность. В эти знакомые понятия автор вкладывает новое содержание, характеризуя ими особенности стиля целых эпох музыкального искусства. Для конкретизации перечисленных принципов выбраны особенно показательные и значительные явления данного стиля, чтобы раскрыть не только действие принципов, но и определенные стилистические особенности избранных образцов. Сильные стороны таких анализов сказываются там, где разбор ведется крупным планом. Это не означает, что автор чуждается рассмотрения деталей, — они привлекаются по мере необходимости для раскрытия общестилистических закономерностей.

Принцип оstinatности (глава первая) показан как основополагающий в музыке ранних эпох — от древности до средних веков, кончая XII столетием. Под оstinatностью подразумевается устойчивость, опорность в ладу, фактуре и формах. Ладовое строение еще не дает в то время развитой системы опор, заметно лишь стремление мелодии к определенному тону, к которому тяготеют, приводятся все другие. Отсюда основная структура: устой — неустой — устой. В области фактуры — это расщепление унисона голосов на подголоски и обратное их тяготение к унисону. У н и с о н выступает в роли оstinатной опоры, образуя сам в себе г а р м о н и ю, — эта мысль автора очень интересна и глубока. В профессиональной музыке фактором устойчивости становится *cantus firmus*, являющийся опорной мелодией в многоголосии. В качестве ведущей структуры указывается куплетная форма, в которой главное значение имеет экспозиционная функция, потому что последующие повторения оставляют ее неизменной. В таком смысле куплетная форма тоже рассматривается как явление оstinатности. По мнению С. С. Скребкова, куплетная форма является наиболее древней, исторически и логически первичной в музыкальном искусстве, «прародительницей» всех позднейших музыкальных форм. Повидимому, тут имеется в виду тот этап, который связан с развитой поэтической формой, так как для того чтобы сложилась куплетная форма, нужны по меньшей мере две строфы текста (а в музыке — два куплета), объединенных общим поэтическим замыслом. Вероятно, куплетную можно считать той наиболее древней формой, в которой уже частично представлено музыкальное единство, тогда как предшествующие ей импровизационные и другие формы еще не обладали таким свойством.

Очень тщательно разработаны автором проявления принципа переменности (главы вторая и третья). Понятие переменности, выдвинутое Б. Л. Яворским и впоследствии разработанное Ю. Н. Тюлиным, у С. С. Скребкова предстает в значительно более широком толковании — им обобщается художественная практика двух эпох в развитии музыкального искусства — Раннего и Высокого Ренессанса.

С. С. Скребков был одним из лучших в наше время знатоков полифонии строгого стиля, и в отношении ее научного анализа его достижения представляют исключительный интерес. Постепенность формирования музыкального стиля от XIII—XIV веков к высшим достижениям классиков строгого стиля прослежены очень глубоко и теоретически убедительно. Переход от оstinatной ладовой структуры к переменной, от гетерофонии к стреттно-имитационной полифонии, от куплетной формы к куплетно-вариационной и вариантнострофической — все это рассмотрено в неразрывном единстве. Лад, фактура и форма взаимосвязаны, объединены общим принципом переменности, и целостная картина стиля предстает яркой и рельефной. Может быть, следовало бы показать также и возникновение в музыке XVI века ладово-централизованной системы, которая станет господствующей в дальнейшем. Так, у Палестрины нередки случаи, особенно в мадригалах, зарождения типичной функциональной формулы T D S T, еще скрытой, но постепенно вырисовывающейся в тональном движении произведения.

Отдельные главы труда С. С. Скребкова посвящены Монтеверди, Баху, Моцарту, Бетховену, Шопену, Вагнеру, Мусоргскому и в заключение — Стравинскому (задуманная глава о Глинке была написана лишь в небольшой своей части, глава же о Прокофьеве совсем осталась неосуществленной). Анализы всегда содержат обобщение больших стилистических явлений. Таковы разборы произведений всех названных композиторов. Чрезвычайно интересны те наблюдения, которые вскрывают в единичном широкое и общее. Говоря, например, о разворачивании фактуры в финале симфонии «Юпитер» Моцарта, автор пишет: «Ткань оркестрового многоголосия проходит через все формы изложения, накопленные музыкальной культурой до Моцарта, включая и разработанную самим Моцартом тематически индивидуализированную контрастную полифонию» (стр. 220). Автор неоднократно возвращается к этой оригинальной мысли, показывая, как в разных стилистических формах присутствует обобщенное отражение исторических процессов и национальных традиций музыкального искусства. Так, в фактуре произведений Вагнера он справедливо видит четырехголосную подоснову немецкого хорала, у Мусорг-

ского — русскую подголосочность.

Большой интерес представляют разборы произведений Монтеверди, Баха, Моцарта, анализы сравнения двух сонат Бетховена, сочинений Шопена, опер Мусоргского и Вагнера, балета Стравинского и многих других творений разных авторов. Весьма существенны многочисленные суждения по вопросам историко-стилистического порядка в связи с характеристикой той или иной эпохи.

Мы не пытаемся пересказать содержание труда С. С. Скребкова. Наша задача — обратить внимание читателя на цельность его концепции, на постоянное стремление автора передать в обобщающих теоретических понятиях сущность широких исторических процессов.

Труд С. С. Скребкова — плод его более чем двадцатипятилетней исследовательской работы. Особенно интенсивной она была в последние десять лет его жизни. Большое значение для создания этого труда имела благоприятная атмосфера окружающей музыковедческой жизни — в частности на возглавлявшейся С. С. Скребковым кафедре теории музыки Московской консерватории.

Формирование идей публикуемого труда протекало не только под влиянием цитируемых автором работ Б. В. Асафьева и Ю. Н. Тюлина, но и тех трудов, которые готовились кафедрой и в обсуждении которых

С. С. Скребков принимал горячее участие. Думается, что если бы смерть не прервала его работу, то были бы написаны не только недостающие главы, обозначенные в авторском предисловии, но и сделан обзор источников, в той или иной мере использованных автором.

Редактор бережно сохранил текст работы С. С. Скребкова, внося лишь самые минимальные редакционные поправки, хотя с некоторыми положениями не согласен. Краткие примечания редактора по возможности дополняют мысль автора и лишь в самых необходимых случаях указывают на несогласие с его суждениями. Критическая оценка всего труда — это дело дальнейшего.

Публикуемый труд С. С. Скребкова является завершением его научной деятельности, подводит итоги многолетних музыкально-теоретических исследований. В приложении к книге помещен список научных трудов и изобретений, в котором отобразена многогранная деятельность Сергея Сергеевича.

Редактор приносит большую благодарность О. Л. Скребковой за помощь в подготовке к изданию труда ее супруга — С. С. Скребкова.

Предметом настоящего исследования являются художественные принципы и исторических музыкальных стилей европейской реалистической музыки в основном последнего тысячелетия, включая современность.

В теории музыки давно сложилась традиция раздельного изучения закономерностей гармонии (лада), полифонии (фактуры) и формы. Эта традиция, несомненно, связана с характерными тенденциями гуманитарных наук XIX века, стремившихся найти конкретную специфику каждой области знаний. Но в наше время, когда особенности отдельных областей музыкальной науки в значительной мере разработаны и осознаны, встала более сложная обобщающая задача: определение внутреннего единства, установление общей основы музыкальной логики в целом.

Пути решения этой задачи были намечены уже в трудах А. Серова, Г. Римана, С. Танеева. Одним из крупнейших завоеваний их работ было обнаружение связи между музыкальным тематизмом и формой произведения. Наука о музыкальных формах получила возможность рассматривать их как тематически содержательные структуры, что принципиально обогатило сами понятия «музыкальная тема» и «музыкальная форма».

К числу достижений музыкальнотеоретической мысли в советское время — в первую очередь в трудах академика Б. В. Асафьева и музыковедов его школы — относится научное осознание художественной целостности музыкального произведения, то есть признание того факта, что мелодика, гармония, фактурные виды изложения и музыкальная форма произведения являются лишь различными сторонами единого живого «организма» музыки и их закономерности подчинены целостному художественному замыслу композитора. Сам же этот замысел обусловлен историческим развитием музыкального искусства.

Начиная с 30х годов нашего века и в специальных теоретических курсах стали разрабатываться разделы исторического обзора музыкальных форм, гармонии и полифонии. Все яснее ощуща-

лась необходимость комплексного рассмотрения явлений музыкального языка и формообразования не только по отдельности (история гармонии, полифонии, форм), но и как целостного процесса исторического развития по стилям, обобщающим в себе все стороны музыки.

Шаг решающего значения был сделан Асафьевым в созданной им концепции интонации. В понятии интонации синтезируется тематическая содержательность музыкальной мысли и воплощающий ее комплекс средств музыкального языка. Одновременно с этим Б. Асафьев определяет некоторые общие принципы формообразования в музыке, управляющие течением интонационно-тематического развития в произведении. Такими принципами Асафьев считает тождество и контраст. Из сочетания и взаимодействия этих принципов он выводит основные музыкальные формы народной и классической музыки¹.

Концепция интонации осталась в трудах Асафьева незавершенной. Поставив проблему художественного единства музыкального произведения и сделав поистине огромный шаг в решении этой генеральной проблемы теории музыки, Асафьев не дал полного определения общих принципов музыкальной логики — единых как для формообразования, так и для музыкального языка, то есть универсальных принципов музыкальной драматургии вообще.

Отмеченные принципы тождества и контраста во времени принадлежат к области собственно формообразования и не распространяются на специфические основы музыкального языка. Закономерности музыкального языка рассматриваются Асафьевым лишь как компоненты в образовании композиционной структуры произведения (его музыкальной формы), они подчинены ей. Подобный акцент на формообразовании ясно отражен в самом названии обеих книг Б. Асафьева: «Музыкальная форма как процесс». Вместе с тем целый ряд глубоко проницательных суждений Асафьева о мелодике, о ладогармонической природе интонирования и о строении многоголосия далеко продвигают нашу науку вперед и намечают пути осознания всеобщей логики музыкального искусства.

Однако до сих пор не было создано систематического труда, прослеживающего объективное стилистическое единство выразительных средств музыки в их историческом становлении, не сформулированы единые принципы, лежащие в основе как гармонии, так полифонии и формообразования. В данном труде ставится задача построения подобной комплексной системы,

¹ Академик Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1963. Первая книга была создана Асафьевым в 20-е годы, опубликована в 1930 году, вторая вышла в свет в 1947 году.

охватывающей многовековую эволюцию профессионального музыкального творчества вплоть до современности. Работа представляет собой опыт создания общей концепции музыкальной логики, исторически развивающей себя в конкретных стилях музыки.

Этот труд может служить комплексным научным пособием для специальных курсов гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений в консерваториях.

Настоящее исследование писалось на протяжении многих лет. В основу его положены идеи, разработанные автором еще в докторской диссертации «Принципы музыкальных форм в их историческом возникновении» (рукопись, 1945).

Некоторые из положений работы в виде отдельных статей или глав были опубликованы в разное время — в «Учебнике полифонии» (М., 1951), в «Учебнике анализа музыкальных произведений» (М., 1958). В третьем выпуске сборника «Музыка и современность» (М., 1965) напечатан один из вариантов Введения в настоящую работу под названием «Художественные принципы музыкальных стилей»; в журнале «Советская музыка» № 10 за 1965 год дана статья «Почему неисчерпаемы возможности классических музыкальных форм?»; в сборнике «Теоретические проблемы музыки XX века» под редакцией Ю. Н. Тюлина (М., 1967) опубликована статья «Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке».

Однако необходимо отметить, что некоторые положения настоящей работы, изложенные в напечатанных статьях и главах, подверглись значительному развитию и переработке. Автор выражает искреннюю благодарность коллективу педагогов и аспирантов кафедры теории музыки Московской консерватории за помощь при написании настоящей работы.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем исследовании на центральное, главенствующее место выдвигается категория исторического стиля музыки.

Что такое стиль в музыке?

Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, — это высший вид художественного единства.

Вместе с тем стиль — понятие многогранное. Можно говорить об интернациональном стиле исторической эпохи, о национальном стиле определенной школы, об индивидуальном стиле произведений отдельного художника. Но во всех случаях имеется в виду объективное художественное единство, связывающее в целостный стиль всю многоликую группу рассматриваемых явлений. И это единство в виде подчас тончайших нитей родства так или иначе пронизывает все стороны произведений — в музыке оно сказывается и в тематизме, и в музыкальном языке, и в формообразовании. Проявляется оно в образном строе произведений в целом, в творческих традициях композитора, в его отношении к жизни, к слушателям, к исполнителям.

Характер данной работы в основном теоретический, поэтому в центре внимания будут находиться сами музыкальные произведения — художественно значительные, выдающиеся явления прошлого и настоящего.

Музыкальное произведение стоит в ряду многих компонентов, образующих реальное бытие музыки, — здесь мы видим в первую очередь композитора (профессионала или же безымянного представителя народной музыки), запечатлевающего в своем творческом воображении действительность и создающего музыкальное произведение, видим исполнителя, благодаря которому произведение звучит и воспринимается слушателем, видим слушателя, для которого создается и исполняется произведение, и, наконец, мы видим само звучащее произ-

ведение — музыкальную картину жизни, несущую на себе печать эстетических устремлений композитора, его понимание красоты жизни и искусства.

Теория музыки, исследующая стиль, должна выделить из этого ряда компонентов на ведущее место именно музыкальное произведение как объект своего рассмотрения; но вместе с тем она не может и не должна отвлекаться от существенных связей, в которых возникает и живет произведение: от процесса формирования творческого замысла композитора, от запросов слушательской аудитории, на которые откликается композитор, от задач исполнителей произведения. Ставя музыкальное произведение на основное место исследования, теория музыки по-разному учитывает связи произведения с различными компонентами целого.

Важнейшим компонентом является композиторский замысел, так как именно в творческом замысле концентрируются все элементы музыкального искусства, — в нем, в свете эстетических тенденций композитора, художественно отображается действительность, он формируется под воздействием национальных традиций художественной культуры, школы, в нем находят живой отклик запросы исполнительской практики своего времени и интересы слушательской аудитории. Поэтому наибольшее число точек соприкосновения у теории музыки имеется с той основной ветвью музыкально-исторической науки, которая занимается историей творчества.

Вопросы исполнительской жизни произведения, отклики слушателей, критики, воздействие на последующие поколения композиторов — все эти конкретные музыкально-исторические данные принимаются теорией музыки как необходимые ориентиры в определении сущности каждого отдельного произведения. Но в своих основных обобщениях теория музыки вынуждена абстрагироваться от элементов исторической случайности в этих данных, так как задачей теории музыки как науки является определение основных общих закономерностей музыкального произведения.

Однако, поскольку сами закономерности музыкального искусства исторически формируются, развиваются, трансформируются, постольку и теория музыки должна строить свои концепции в общем соответствии с процессом исторического движения музыкального творчества. Отвлекаясь от исторических случайностей, теория музыки сама в себе должна заключать четкую историческую перспективу развития закономерностей музыки и должна исходить из конкретных образцов произведений определенных эпох.

Теория музыки должна руководствоваться основным законом музыки как искусства: каждое музыкальное произведение, если оно эстетически полноценно, решает одну из конкретных общественно-художественных проблем музыкального ис-

куства своего времени — оно не только отражает запросы современного ему слушателя, но и активно отвечает на них, формирует музыкальное сознание слушателя. Более того, музыкальное произведение сохраняет значение художественного учителя жизни и для последующих поколений слушателей. Поэтому историзм является необходимым и основополагающим элементом теории музыки.

Иначе говоря, в теории музыки перекрещиваются два подхода к закономерностям музыкального произведения: собственно теоретический, логический подход и исторический, подразумевающий факт исторического становления закономерностей музыкальных произведений.

В этом сложном живом единстве логического и исторического теория музыки, естественно, ставит главный акцент на логике музыкального искусства, то есть стремится найти основополагающее определение всеобщих принципов музыкального мышления и рассматривает историю под углом зрения развивающихся во времени особенных (конкретных) проявлений этих коренных, специфически музыкальных законов искусства.

Было время (главным образом в 30-е и 40-е годы нашего века), когда само существование всеобщих законов музыкальной логики подвергалось сомнению, и поэтому в музыковедении подчас господствующую роль играл исторический релятивизм. Вместе с тем углубление исторических исследований, осуществляющееся широким фронтом всей прогрессивной мировой наукой в послевоенное время, с неизбежностью стало наталкиваться на факт основополагающего значения универсальных законов музыки. Ведь проблема исторической преемственности, проблема животворных художественных традиций народного и классического музыкального искусства может решаться только на основе признания всеобщей логики музыки. Если бы не существовало этих универсальных законов музыкального мышления, мы не могли бы понимать искусства наших далеких предков, наших братьев иных национальных культур и стилей, мы оказались бы бессильными перед воинствующим модернизмом, отрицающим преемственность традиций и игнорирующим опыт народного и классического искусства. Художественное новаторство было бы беспочвенным.

Вот почему подлинно научный историзм в изучении музыки невозможен без фундаментальной теории основных принципов музыкального искусства.

Поскольку наша работа посвящена рассмотрению художественных принципов конкретных исторических стилей, постольку мы должны будем ограничить теоретический вопрос о всеобщих законах музыкальной логики только их общими генеральными вехами. Этому вопросу и посвящается настоящее введение.

Коснемся основных определений.

Логический подход к музыке заставляет нас видеть в музыкальном произведении воплощение идейно-художественного замысла композитора. Этот осуществленный замысел — само музыкальное произведение — сразу же обнаруживает в себе три стороны.

Во-первых, произведение обладает музыкальным тематизмом (музыкально-тематическим содержанием), оно складывается из музыкальных тем (или, говоря более обобщенно, из тематического материала). Тема в музыке — это звучащая музыкально-образная мысль, то есть художественно оформленное специфически музыкальными средствами отражение действительности.

Во-вторых, тематический материал излагается средствами музыкального языка, обладает определенной фактурой и ладо-гармонической организацией голосов.

В-третьих, музыкальное произведение представляет собой процесс художественно завершенного интонационного развития, складывающийся в музыкальные формы (композиционные структуры), — то есть произведению как целому художественному организму присуща определенная музыкальная драматургия.

Исторический угол зрения имеет в виду, что художественная природа музыки исторически развивается и проходит закономерные ступени эволюции, обусловленные историческим развитием жизненного назначения музыкального искусства.

Ступени в историческом развитии музыкального искусства мы и называем музыкальными стилями.

Каждому стилю присущи свой типичный тематизм, язык, структуры. Но эти специфические проявления каждого данного стиля вырастают из предпосылок, из возможностей предыдущего — из его исторически прогрессивных, новаторских завоеваний и в свою очередь заключают в себе скрытые возможности образования новых черт последующего стиля. Старое не остается неизменным — оно сначала частично, а далее и в целом переосмысливается в свете новых принципов стиля.

Историческое развитие музыки протекает неравномерно как в отношении достижений различных национальных школ, так и в отношении самих выразительных средств музыки. Но в целом в крупнейшей исторической перспективе оно имеет поступательное движение и в принципе идет ко все большему богатству, разнообразию и художественно целесообразной сложности, обобщая и перерабатывая ценнейшие завоевания прошлого.

Мы различаем по меньшей мере пять основных стилистических эпох в истории европейской музыки. В самых общих чертах можно наметить следующие их хронологические границы.

I. От происхождения музыки до предренессансной эпохи включительно (то есть кончая XII веком). В этот период, еще

очень мало изученный, были, несомненно, свои стадии исторического развития, но в свете общетеоретических задач нашей работы мы имеем возможность обобщить их в понятии оstinatного принципа музыкальной драматургии — первичного исконного принципа, идущего еще от древнейших времен музыкального искусства. Природе старинного принципа оstinатности мы посвящаем первую главу настоящей работы.

II. Эпоха Возрождения: от XIII века до XVI включительно. Эта эпоха в свою очередь делится на два периода: 1) XIII и XIV века, включая музыку «ars nova»; мы будем называть этот стиль Ранним Ренессансом; 2) XV—XVI века — стиль Высокого Ренессанса. В основе музыки обоих периодов лежит новый принцип музыкальной драматургии, которому можно дать имя переменности. Стиль Раннего Ренессанса характеризуется, так сказать, подспудным преобразующим действием принципа переменности. Начиная же в особенности с творчества Жоскина Дебре (конец XV века) музыкальная драматургия переменности становится господствующей. Два периода эпохи Возрождения освещены в главах второй и третьей.

III. Эпоха становления и зрелости классического стиля европейской музыки. От стиля барокко, начиная с рубежа XVI—XVII веков (крупнейшие фигуры: Монтеверди, Шютц, Люлли), — через начальный период классического стиля (Бах, Гендель, Рамо), непрерывно вырастающего из традиций барокко и завершающего их¹, — до собственно классического стиля (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Стиль всей этой эпохи идет под флагом музыкально-драматургического принципа, который назовем принципом централизующего единства, синтезирующим в себе оstinатность и переменность предыдущих стилей. Проблемам этой эпохи посвящаются три главы — четвертая, пятая и шестая.

IV. Эпоха XIX века. Ее обычно (и, видимо, справедливо) называют эпохой музыкального романтизма².

Эту эпоху в отношении принципов музыкальной драматургии характеризует богатая внутренняя дифференциация классического принципа централизованного единства, раскрытие его многогранности. Здесь намечаются два исторических периода: 1) собственно романтический стиль музыки (его корифеи — Берлиоз, Шуман, Шопен, Глинка) и 2) стиль позднего романтизма, давший миру неслыханное созвездие гениев:

¹ Этот стиль можно было бы назвать стилем Высокого барокко.

² Мы принимаем это название, оговаривая, во избежание возможных недоразумений, принципиально важный момент: музыкальный романтизм понимается нами как категория стиля, в основе которого лежит реалистический метод творчества, правдивое отображение действительности с позиций демократического мировоззрения своей эпохи. Эта оговорка необходима потому, что в искусствоведческой литературе последних десятилетий нашего времени часто встречается (на наш взгляд, неправомерное) противопоставление романтизма и реализма как различных методов.

Вагнера, Листа, Верди, «Могучей кучки», Чайковского, Брамса, Грига. Романтизму посвящены седьмая и восьмая главы.

V. Эпоха современности, начиная с рубежа XIX и XX веков. Современная музыкальная культура в целом, взятая в мировом масштабе, не имеет сейчас единства стиля, так как идет борьба антагонистических идеологий. Но передовой лагерь эстетически высокого музыкального искусства современности связан интернациональной общностью реалистических задач. Поэтому, при всем многообразии национальных проявлений современной реалистической музыки, мы считаем необходимым говорить об интернациональном единстве стиля этой музыки — единстве реалистической музыки современности, противостоящей модернистскому распаду музыкального искусства в реакционных течениях ряда стран. Единство это — сложное, значительно более сложное, чем в музыке XIX века. В современной реалистической музыке есть передовое направление — социалистический реализм, есть пласты демократического искусства народных масс, все более и более втягивающихся в интернациональный процесс формирования музыкальной культуры будущего, есть множество направлений профессионального демократического искусства музыки, примыкающих по своей общей реалистической направленности к генеральным тенденциям социалистической культуры.

В отношении принципов драматургии современная реалистическая музыка находит новый синтез множественных граней принципа централизующего единства, и в этом особенно ясно проявляются ее глубокие, коренные связи с традициями классического и народного искусства.

Современный стиль реалистической музыки пребывает в сложном и противоречивом становлении, и пути его развития, к сожалению, еще очень мало изучены.

Мы не считаем возможным давать сколько-нибудь полную характеристику принципам столь грандиозно сложного явления, как современный стиль музыки, и ограничиваемся двумя главами, где рассматриваются некоторые вопросы более раннего периода современности: дооктябрьская пора — ранний Стравинский — и собственно современности в лице крупнейшего композитора нашего века — С. Прокофьева (глава девятая). В ЗаклЮчении ставятся некоторые нерешенные вопросы современности (глава десятая) ¹.

Каждый стиль обладает принципиально важными чертами общности, характеризующими его природу, специфику, отличия данного стиля от остальных. И эти отличия касаются не только внутреннего эстетического строя музыки — сама художествен-

¹ Глава девятая написана автором частично («Стравинский»); десятая не была написана вовсе. — Прим. ред.

ная организация музыки определяется тем общественным предназначением, которое получает музыкальное искусство в свою эпоху.

Музыка средних веков была в основном служанкой поэзии — светской и духовной. Она входила в синкретическое поэтико-музыкальное искусство того времени на правах сопровождающего подчиненного компонента — ведущая роль принадлежала слову. Инструментальная музыка пребывала в зачаточном состоянии и обособлялась от вокальной только для того, чтобы служить танцу. Подобное положение дела наблюдалось в музыке народной. В церковных условиях музыка чувствовала себя несколько привольнее, так как словесные тексты церковной службы были строго канонизированы — они всегда повторялись неизменно, и композитору предоставлялась известная свобода для поисков музыкального разнообразия в создании новых произведений.

В эпоху Ренессанса общественная роль музыки заметно меняется. Зародившиеся в недрах предыдущего стиля богатые возможности специфически музыкального художественного воздействия на аудиторию оформились в самостоятельный стиль и были использованы как церковью, так и светскими кругами. Музыка начинает приобретать значение относительно самостоятельного вида искусства, хотя и продолжает быть связанной с традициями хорового, вокального музицирования.

Великий исторический перелом в судьбе музыки происходит в XVII веке: она становится действительно самостоятельным искусством, в принципе независимым от поэзии, театра, художественных традиций церковной службы, танца. Специфическая художественная логика музыкального тематизма, музыкального языка и музыкального формообразования — логика музыкальной драматургии в целом — достигает полной определенности, что открывает возможность возникновения чисто инструментальной музыки, ее концертного исполнения и одновременно участия в синтезе искусств на равных, а подчас и ведущих началах с другими видами искусств, особенно в опере.

В этом отношении стиль барокко был «переходным» — он подготовил эпоху классической зрелости музыкального искусства, давшую миру в XVIII и XIX столетиях величественное и могучее средство воздействия на массовую аудиторию — симфонизм как в инструментальных, так и в синтетических жанрах (например, в опере, балете, в камерных вокальных произведениях).

Наш век начинает новую эпоху в истории реалистической музыки — эпоху всестороннего синтеза профессионального и народного искусства в интернациональном масштабе. Реалистическое музыкальное искусство современности на новом уровне социалистической культуры не только обобщает открытия и достижения классиков и народных национальных культур всего

мира, вводя тем самым музыку в новый, богатейший мир художественных возможностей музыкального общения людей, но и решает сознательно поставленную задачу эстетического воспитания нового человека.

Музыкальное произведение как драматургическое единство своих трех сторон — тематизма, языка и структуры — обладает возможностью безграничного многообразия в соотношении этих сторон. И все же основной закон музыки как явления именно художественного сознания всегда требует определенной содержательности, преемственности традиций и полноты выражения: музыкальное произведение не может быть эстетически полноценным, если оно не имеет образно-содержательной тематической мысли или если она изложена условным, придуманным музыкальным языком, лишенным корней в музыкальном сознании народа, в истории культуры, или если тематизм не образует структурно оформленного целого, не завершен.

Тематическая содержательность — способность темы формировать в сознании слушателя живой музыкальный образ — это основное требование реалистической музыкальной эстетики всех стилей.

Именно в силу принципиального отрицания художественно-содержательного тематизма в музыке современный модернизм как направление оказывается за пределами эстетически осмысленного искусства.

Образная определенность темы всегда связана с ее конкретным жанровым обликом. Художественно впечатляющая тема не может возникнуть в воображении композитора вне музыкально-жанровых традиций культуры, сформировавшей и воспитавшей его.

Мы говорим сейчас в основном о жанровом облике темы, а не целого произведения, то есть мы имеем в виду тот тип жанровой характеристики музыки, который определяется такими понятиями, как «речитативность», «песенность», «танцевальность» музыкальной темы.

Сами эти понятия, характеризующие тип музыкальной образности, сложились в результате применения музыки в быту, в практической жизни общества — в них запечатлен успешный художественный опыт музицирования

Можно указать на три коренных жанровых типа музыкального тематизма. Два из них являются исторически первичными: танцевальность (точнее — моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т. д.) и декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация и т. д.). Третий тип — ариозная распевность, кантилена — возникает в музыке, в бесконечном многообразии сво-

их проявлений, на основе первых двух и формируется по мере достижения музыкальным искусством своей художественной самостоятельности, независимости от слова и танца; если говорить о профессиональной музыке, то это приблизительно на рубеже строгого стиля и барокко — на рубеже XVI и XVII веков.

Б. Асафьев, впервые поставивший эту проблему в музыковедении, связывает ее с рождением оперы: «Не следствием исканий внутри самой музыки, в ее технике и стиле, а следствием революции интонации, ставшей в пении-дыхании независимым искусством-отражением обогащенной психики, было рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой музыкальной практики, душой которой была мелодия. Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то и возникла опера»¹.

Все три типа жанровой характерности тематизма — декламационность, моторность и распевность — являются различными сторонами единого по своей природе музыкального интонирования. Во всех случаях это художественное обращение к слушателю, акт преднамеренного эстетического воздействия на музыкальное сознание аудитории — то ли просто на слушателей, то ли на коллег по исполнению, то ли на танцующих или идущих в марше и т. п.

В народном музыкальном искусстве особенно тесно сплетены первичные жанровые начала тематизма: пение и танец. Синкретически едины они и в профессиональной музыке эпохи средних веков и Раннего Ренессанса, но уже далеко не в такой мере, как в бытовой народной музыке.

Их «расщепление» давно назревает в значительной степени под воздействием художественных требований церковного культа — требований понятности словесного текста для прихожан и аскетической боязни танца. В церковной музыке складывается величественная культура хоровой распевной декламации, а танец остается предметом светского, мирского быта.

Но коренная природа музыки, ее способность художественно организовать движение людей — целых масс — в танце или шествии незримо продолжает развиваться в недрах строгой хоровой декламации. Сама массовость именно хорового исполнения неизбежно требовала определенности метрически тяжелой доли, размеренности ритма голосов, в силу чего стихия моторики все более и более раскрывала себя в декламационном музыкальном искусстве Ренессанса и породила необыкновенное разнообразие жанровых типов многоголосной песенности — именно метрически определенного пения, представляющего собой как бы «синтез» распевной декламации и танцевальной метричности.

¹ Академик Асафьев Б. (Глебов Игорь). Музыкальная форма как процесс, с. 319.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru